Document généré le 18 avr. 2024 15:18

Québec français

Les procédés narratologiques au service du fantastique dans *L'homme à qui il poussait des bouches* de Jean-Jacques Pelletier

Steve Laflamme

Numéro 132, hiver 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55640ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Laflamme, S. (2004). Les procédés narratologiques au service du fantastique dans *L'homme à qui il poussait des bouches* de Jean-Jacques Pelletier. *Québec français*, (132), 45–48.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Notes

1 Uri Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 53.

2 Marc Lits, *Pour lire le roman policier*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1989, p. 86.

3 Josée Dupuy, *Le roman policier*, Paris, Librairie Larousse (Textes pour aujourd'hui), 1974, p. 103.

4 Frank Évrard, *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996, p. 19.

5 Yves Reuter, *Le roman policier*, Paris, Éditions Nathan (Lettres, n° 162), 1997, p. 57.

6 Yves Reuter, « Le suspense : les lois d'un genre », *Pratiques*, n° 54 (juin 1987), p. 50.

7 *Loc. cit.*

8 *Loc. cit.*

9 Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL (Bibliothèque des paralittératures), 1999, p. 61.

10 Dominique Demers, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Montréal-Sainte-Foy, Québec Amérique-Télé-Université (Explorations), 1994, p. 101.

11 *Loc. cit.*

12 La tension est définie comme suit : « on est inquiet, mais on ne sait pas ce qui va arriver et/ou à quel moment cela va se produire » (Reuter, *loc. cit.*, p. 50).

13 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, p 82.

14 Reuter, *op. cit.*, p. 45.

15 *Loc. cit.*

16 *Ibid.*, p. 56.

17 Josée Dupuy, *op. cit.*, p. 66.

18 Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil (Points, n° 120), [1971] 1978, p. 14.

19 Reuter, *op. cit.*, p. 50.

20 *Ibid.*, p. 51.

21 Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française*, treizième édition refondue par André Goosse, Paris, Duculot, 1993, p. 1254.

22 Comme Natasha raconte ses histoires après coup, le récit entier est une analepse, mais nous parlons ici des analepses inscrites dans cette analepse principale, autrement dit du deuxième niveau temporel.

23 Maurice Grevisse, *op. cit.*, p. 1 248.

Francis Bacon
Study for Three Heads, 1962

Les procédés narratologiques au service du fantastique

dans *L'homme à qui il poussait des bouches* de Jean-Jacques Pelletier

PAR STEVE LAFLAMME

Le reproche qu'adresse le plus souvent l'institution littéraire au fantastique, c'est son manque d'originalité sur le plan thématique. En effet, certains fantastiqueurs contemporains s'attardent encore à des motifs pour le moins surannés, parmi lesquels celui du vampire trône en roi et maître – il suffit de penser aux versions des auteures Natasha Beaulieu (*L'ange écarlate*, 2000) et Nancy Kilpatrick (*Le pouvoir du sang*, tomes 1-4, 1998-2000), publiées chez Alire. Malgré les efforts et la volonté de laisser de côté le fantastique canonique au profit du néo-fantastique (préoccupation qu'illustre entre autres le recueil de nouvelles de Jacques Brossard intitulé *Le métamorfaux*, publié en 1974 et réédité en 1988), la tentation d'explorer les avenues sombres que proposent les grands motifs qu'ont été le fantôme, le loup-garou, le zombie reste vivace, comme si chaque auteur ne croyait pouvoir accéder à la reconnaissance qu'en refondant à sa manière les personnages du folklore fantastique. La nouveauté de ce genre réside peut-être dans le traitement que l'on fait des thèmes et des motifs dans le discours – puisqu'il existe bel et bien un discours typiquement fantastique. Le roman de Jean-Jacques Pelletier, *L'homme à qui il poussait des bouches*, constitue un exemple de traitement original d'un thème souvent abordé : les métamorphoses du corps humain. C'est sans contredit une exploitation audacieuse et astucieuse des procédés narratologiques de la part de l'auteur qui fait l'unicité de ce texte, qu'il est possible de résumer, après tout, en mentionnant qu'il s'agit de l'histoire d'un homme sur qui apparaissent de manière inexplicable des bouches humaines. Voilà qui fait dire que les manipulations judicieuses des procédés narratologiques contribuent à nourrir la fantasticité dans le roman de Pelletier.

À son réveil, un homme se voit incapable de desserrer les dents : il constate non sans surprise qu'il a les mâchoires rivées l'une à l'autre par ce qui ne peut se faire passer très longtemps pour un appareil orthodontique. Puis une bouche naît dans son dos, bientôt rejointe par une seconde, soucieuse de symétrie, certes, mais outrageusement bavarde.

Qui parle ?

D'emblée, le narrateur déstabilise le lecteur en employant le pronom « vous », qui agira comme pronom dominant au cours des 103 pages du roman. Le phénomène en soi n'est pas nouveau, puisque Michel Butor en faisait l'usage déjà en 1957 dans *La modification*. Même dans le fantastique, la présence de ce « vous » n'est pas nouvelle, puisque les auteurs des célèbres « Livres dont vous êtes le héros » se servaient de ce principe – on prenait d'ailleurs grand soin de mettre en évidence cette particularité sur la page de couverture des œuvres de cette série, en écrivant d'une couleur différente le pronom que comportait le slogan. Voilà le point important qui distingue le « vous » de ces œuvres jeunesse des années 1980 du roman de Pelletier : le lecteur de *L'homme à qui il poussait des bouches*, lui, *ne demande pas* à être impliqué dans ce récit ; cela ne fait pas partie de son contrat de lecture, qui est explicite dans les livres dont on est le héros. Ce « vous » semble mettre le lecteur sur la sellette dès l'abord, dans le roman de Pelletier, puisque contrairement à l'autre catégorie, le lecteur ne semble pas habilité ici à « se défendre » contre le phénomène dont on semble l'affliger, comme le laisse entendre, peut-être, le caractère passif du titre (« à qui il poussait »), indice du sort que subit le protagoniste.

Quoi qu'il en soit, l'identification de la personne pose un véritable problème dans l'œuvre de Pelletier. Ce « vous » semble annoncer que le narrateur est hétérodiégétique, qu'il décrit ce qu'il observe : un « vous » au sujet duquel le lecteur n'apprend qu'un minimum d'informations, c'est-à-dire qu'il est journaliste et qu'il a une compagne de vie. Aucun nom n'est fourni, ce qui complique, encore là, le détachement entre lecteur et protagoniste. Le hic, c'est qu'à l'avant-dernier chapitre du roman le lecteur apprend avec surprise que ce « vous » a la valeur d'un « je », donc que c'est le narrateur lui-même qui trouve une façon peu orthodoxe de se mettre en scène. Le protagoniste choisit en effet l'écriture comme façon de raconter à sa compagne le déroulement des événements : « Quatre jours pour trouver le ton juste entre le réel et l'imaginaire, entre l'impudeur du "je" et l'éloignement du "il". [...] Machinalement, vous retourneriez à la table de la cuisine. Recommenceriez à écrire. Et ce serait tout naturellement que vous trouveriez votre voix. "Ce serait inévitable. Vous ne pourriez pas vous réveiller autrement. Dans votre bouche, les barbelés..."[1] ».

Dans ce passage, le narrateur reprend entre guillemets (« Ce serait inévitable [...] ») l'incipit du roman que le lecteur est en train de lire, dévoilant que depuis le départ il est la personne dont il raconte les déboires. L'emploi du « vous », que le narrateur justifie dans le passage évoqué précédemment, peut aussi s'expliquer par le fait que le personnage cherche à montrer que ces incidents pourraient arriver à n'importe qui, ce qui rend le phénomène encore plus inquiétant – en ce sens, le « vous » est affublé d'une valeur impersonnelle, presque familière. Par ailleurs, il n'est pas impossible que ce « vous » soit collectif, désignant le personnage et les bouches qui prennent le contrôle de son corps. À n'en pas douter, ces bouches sont des entités indépendantes : « Au dernier moment, les lèvres se décolleraient avec un petit claquement sec. En s'écartant de quelques millimètres. [...] Une rumeur commencerait alors à se faire entendre » (p. 32-33) ; « Avec surprise, vous découvririez qu'il serait toujours question de vous, dans ce bavardage » (p. 36). Le phénomène n'est pas sans rappeler une nouvelle de Stephen King intitulée « *I Am the Doorway* » (« Comme une passerelle », en traduction française), dans laquelle le protagoniste constate que les petits yeux qui poussent dans le creux de ses mains le font agir indépendamment de sa volonté, la nuit, au point qu'il commet des meurtres dont il ne se souvient pas une fois le jour venu. Bref, une fois que le lecteur prend connaissance de l'information déterminante que révèle l'avant-dernier chapitre du roman, la question se pose : le narrateur reste-t-il néanmoins hétérodiégétique, vu que le pronom impose une distance, ou devient-il autodiégétique sous prétexte que le « vous » cache un « je » sous-jacent ? Le problème vaut la peine qu'on le soulève.

Qui plus est, les nombreuses traces d'humour qui se profilent dans le discours laissent voir le désarroi de ce narrateur. Très souvent, dans le texte fantastique, le phénomène surnaturel entraîne la peur de la victime. Le roman de Pelletier sort des sentiers battus également sur ce plan, puisque l'humour fin du narrateur trahit son incrédulité et, progressivement, sa soumission vis-à-vis du destin – il se résigne devant le sort ridicule, presque inoffensif que lui réserve sa vie. Ainsi le titre qu'attribue le narrateur à la plupart des chapitres fait montre d'ironie à l'égard du bouleversement de son existence : « La bouche qui parlerait dans votre dos » (chapitre 2), « La bouche d'égout » (chapitre 5), « La bouche d'air » (chapitre 6) et « La bouchée double » (chapitre 7). Il faut ajouter à ces cas un certain nombre de remarques insérées dans la narration. Au début du premier chapitre, intitulé « La bouche barbelée » (le personnage s'éveille incapable d'ouvrir la bouche en raison de l'apparition nocturne de broches qui nouent ses mâchoires), le narrateur se demande « [q]ui avait bien pu vous la fermer ainsi, la gueule ? » (p. 12). Par la suite affligé de bouches qui apparaissent sur chacune de ses omoplates – et dont une semble apte à parler –, le narrateur-personnage s'inspire les remarques suivantes : « vous en avez plein le dos » (p. 27) ; « Pour être en état de mordre à pleines dents dans la vie » (p. 31) ; « Puis vous vous coucheriez. Sur le dos. Pour

faire taire la rumeur » (p.34) ; « Au sens littéral, votre corps s'était mis à vous en envoyer, des messages ! » (p. 41).

Cette dernière citation recèle une information importante dans le contexte du fantastique : la mention « au sens littéral ». Comme le postule Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, la métaphore n'existe pas dans le discours fantastique ; elle est à considérer au premier degré. Ainsi, le chapitre intitulé « La bouche d'égout » relate l'apparition d'une nouvelle bouche sur l'abdomen du protagoniste (endroit métaphorique – « par-dessus les entrailles »). La bouche libère des odeurs nauséabondes et profère même des insanités aux passants dans la rue, illustrant au sens propre ce que les anglophones appellent le *trash talking*.

Quant au point de vue de la narration, il faut bien entendu conclure à la focalisation interne, surtout quand on connaît la « valeur secrète » du « vous ». Si cette information n'apparaît que tard dans le récit et que le « vous » suggère jusque-là la description des malheurs de quelqu'un d'autre que le narrateur, il reste que des pistes dans le texte permettent très tôt d'opter pour la focalisation interne. D'abord, le narrateur a accès aux pensées et aux états d'âme du protagoniste, comme en fait foi l'utilisation fréquente du discours indirect libre : « Finalement, tout se passerait bien. Du moins pour les explications. // Un accident. // Ce serait le plus simple. // Vous auriez perdu pied. En tombant, votre menton aurait heurté la rampe de ciment... // Non, il n'y aurait pas eu de dégâts. [...] // Bien sûr, ce serait étrange que la fracture n'ait pas provoqué d'hémorragie interne. Qu'il n'y ait pas eu d'hématome. Ni même d'enflure. Vous seriez d'accord » (p. 24).

De plus, le narrateur se voit incapable d'expliquer raisonnablement le phénomène surnaturel (l'apparition des bouches sur son corps) : « Comment savoir ? // Peut-être tout cet emballage buccal résultait-il d'une mauvaise blague ? Peut-être... Ce serait une explication. On aurait profité de votre sommeil pour vous anesthésier. Pour figer votre bouche dans un tissu hermétique de liens... // Peut-être. // Mais s'il s'avérait que tout cela résultât d'un accident ? Que votre mâchoire ait été fracturée... [...] probablement pas de fracture, concluriez-vous » (p. 16). Les interrogations, les hésitations du sujet écrivant (marquées par les points de suspension) prouvent son incompréhension devant le phénomène qui l'assaille.

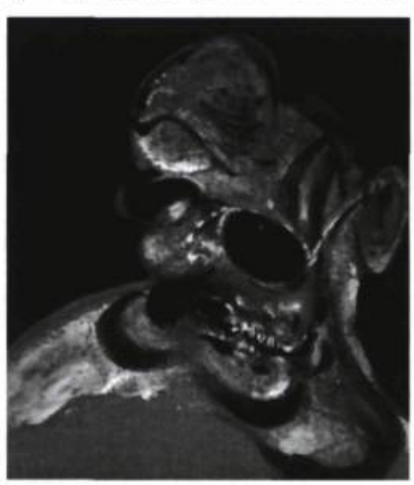
La temporalité

Le narrateur du roman de Pelletier s'exprime au moyen d'un mode verbal pour le moins inusité dans le discours narratif : le conditionnel. Voilà qui pose un problème, en ce qui a trait au temps de la narration. Habituellement, l'imparfait, combiné au passé simple ou au passé composé, indique une narration ultérieure – on raconte les événements une fois qu'ils se sont déroulés – ; le présent marque une narration simultanée – on raconte les événements au moment où ils se produisent – ; le futur simple, plus rare, témoigne d'une narration antérieure – on raconte les événements avant qu'ils ne surviennent. Mais qu'en est-il des temps du mode conditionnel ? Dès le départ, le lecteur croit comprendre qu'il lit un récit hypothétique, une suite d'événements que semble imaginer le narrateur, sans véritablement savoir lui-même raisonner tout ce qui se produit (ou se *produirait*), comme il en a été question précédemment. La question du temps de la narration se complexifie à partir du moment où le lecteur apprend l'identité du narrateur : pourquoi avoir choisi le conditionnel pour relater des événements qui *se sont* produits ? Se sont-ils seulement produits ?

Ce phénomène narratif est une manière des plus originales et réussies d'exploiter un aspect discursif propre au fantastique que Todorov appelle la modalisation, laquelle consiste « à user de certaines locutions [...] qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énoncé et l'énoncé[2] ». Les modalités du discours fantastique ont pour but de contaminer le lecteur des doutes du narrateur (ou des personnages) quant à l'existence des phénomènes surnaturels qui surviennent : « c'était *comme si* », « il me *semblait que* », « j'eus *l'impression que* », etc. Dans le roman de Pelletier, le mode conditionnel agit en tant que modalité dominante (mais il y en a d'autres), puisque le lecteur est forcé de se demander si l'histoire dont il prend connaissance existe véritablement. (En ce sens, il aurait peut-être été plus judicieux que le titre du roman soit *L'homme à qui il pousserait des bouches*).

Ce dédoublement des rôles chez le narrateur-personnage pose un autre problème au sujet de la temporalité : quand le récit a-t-il été écrit ? Au dernier chapitre, le personnage remet le texte à sa compagne, qu'il est allé quérir à l'aéroport. Il est plausible de croire que le journaliste – il a donc certaines aptitudes en rédaction – a écrit son texte au cours de son isolement, pendant l'absence de sa conjointe, après s'être demandé à maintes reprises comment lui expliquer ce qui lui arrivait – c'est d'ailleurs ce qu'il affirme : « Si je pouvais la résumer en quelques phrases, je n'aurais pas pris une semaine pour l'écrire » (p. 99). Pourtant, il lui confie l'exposé écrit de ses mésaventures alors qu'ils sont sur la route. Après la remise, l'action se poursuit sur quelques pages : les deux personnages discutent, se rendent à la maison ; l'homme montre son dos à sa compagne ; elle voit les deux bouches qui ornent les omoplates, puis, dans la douche, constate qu'elles ont disparu. Comment serait-il possible que le narrateur ait pu prévoir tout ce qui allait se dérouler après la remise du document à sa compagne en route pour la maison ? Le texte remis à sa femme est vraisemblablement celui que le lecteur détient entre ses mains – le rappel de l'*incipit*, à la page 88, le confirme. Voilà qui ajoute au mystère : la raison voudrait qu'il n'ait remis à sa conjointe que le récit des événements précédant cet épisode où ils se trouvent dans l'automobile, en route vers la maison, puisqu'il est incapable de prescience. Dans cette éventualité, il faut se poser la question suivante : qui aurait pu écrire le *reste* de l'histoire ?

Sur le plan de la vitesse narrative, il faut remarquer la récurrence de l'ellipse et du sommaire, qui contribuent à accélérer le rythme de ce roman très court. Par le fait même, on attire l'attention du lecteur sur les moments les plus marquants, les plus importants de l'intrigue. Le temps s'écoule vite, dans la vie du protagoniste. Rien n'est important, aux yeux du narrateur, sinon les altérations physiologiques auxquelles il assiste. Le narrateur, de manière générale, n'insiste pas sur les moments d'interaction entre le personnage et son entourage. Ainsi le chapitre 2 évoque « [l]a nuit suivante » (p. 27), taisant ce qui s'est déroulé entre



Francis Bacon, **Portrait of Man with Glasses III**, 1963

l'après-midi précédent et le moment du coucher. D'ailleurs, cette stratégie du narrateur s'avère pertinente, puisque c'est au cours de la nuit que « poussent » les bouches. Passer volontairement sous silence cette période de prolificité entretient le mystère, à la fois chez le lecteur et le protagoniste, qui souhaiterait bien demeurer éveillé afin de comprendre ce qui se produit dans son sommeil. En fait, le cas le plus révélateur se trouve au premier chapitre, quand le narrateur y va d'une ellipse qui fait figure de mise en abîme, reflétant l'étrangeté de la situation qui a cours tout au long du récit : « Il y avait eu la veille, sans broches ; puis ce matin, avec broches » (p. 13). Toujours les altérations physiologiques se produisent la nuit ; jamais le personnage principal n'a la capacité de les prévenir, encore moins de les comprendre.

Au deuxième chapitre, la seule information disponible au sujet de ce qui a lieu la nuit apparaît sous la forme d'un sommaire : « Mais vous ne dormiriez quand même pas très bien. [...] À cause d'un point dans votre dos » (p. 27). Il est permis de croire, vu que la focalisation est interne, que le narrateur ignore lui-même ce qui se produit dans la noirceur, ce qui peut aussi justifier l'absence de description du phénomène de prolifération des bouches. Cette nuit s'égrène rapidement avant que ne soit annoncé le déjeuner (p. 27), ponctué d'une conversation des plus laconiques entre le protagoniste et sa compagne. Par la suite la journée file à toute vitesse : « Un peu avant midi, vous passeriez au journal pour régler les détails de votre congé de maladie » (p. 28), « Le reste de la journée, vous iriez d'un café à l'autre, dans le Vieux-Québec » (p. 28), « Vers l'heure du souper, la douleur se serait répandue dans tout le côté gauche » (p. 29). Puis, la phrase « Votre sommeil serait agité » (p. 29) indique que la nuit est déjà revenue, confirmant que rien d'important ne s'est produit au cours de la journée, à la lumière du jour, seul moment de lucidité du personnage. Plus le roman progresse, plus les portions de récit consacrées à la nuit s'allongent, mais uniquement dans le but de décrire les rêves que fait le journaliste, donc le lecteur ne peut croire à une présentation de la réalité – mais la réalité existe-t-elle, dans ce récit écrit au conditionnel ?

Les seules utilisations de la scène (le fait de raconter « en temps réel » les événements, dans le détail), dans le roman, correspondent à l'inspection que le malheureux journaliste fait de lui-même ou aux gestes qui lui confirment son statut de victime : « Machinalement, vous sortiriez l'extracteur à jus. Mettriez deux tranches de pain à griller. Puis l'idée éclaterait dans votre esprit. Comment infiltrer de la nourriture par-delà cette barrière de métal et de fils entrecroisés ? Votre réflexe serait d'ouvrir le tiroir à quincaillerie. De prendre un exacto pour couper les fils de téflon... » (p. 15).

Enfin, pour ce qui est des anachronies dans le roman, quelques analepses ont pour but d'illustrer l'impuissance du protagoniste. Au premier chapitre, le narrateur-personnage cherche une explication à ce qui lui arrive – il est incapable de desserrer les dents (« La bouche barbelée ») : « Timidement, vous lèveriez votre regard en direction du radio-réveil... 26 mars. // Hier, c'était bien le 25. Vos souvenirs le confirmeraient. C'était la fête d'un ami. Celui avec qui vous auriez soupé, justement. Un soudeur. // Et, malgré l'association involontaire qui se ferait, entre son métier et votre bouche, ça n'expliquerait rien » (p. 13).

Plus loin, les retours en arrière, qui amènent le lecteur à des périodes qui précèdent l'amorce du récit principal (le 26 mars), permettent au journaliste de se rendre compte qu'il semblait être prédestiné à subir l'épidémie de bouches, comme s'il était à la merci d'une forme de déterminisme, autre thème du fantastique. Ainsi le protagoniste se souvient de sa mère malade et de sa résignation : « Un pontage cardiaque qui avait mal tourné. Des grumeaux de cholestérol cristallisés étaient descendus dans l'artère d'une jambe. Jusque dans le pied. // [...] Il avait fallu le couper. // [...] « Je vais avoir un pied dans la tombe, avait-elle dit. Il va en rester moins à enterrer » (p. 77).

Il est aisé de croire à l'atavisme pervers qui afflige le personnage principal : comme sa mère, qui n'avait de cesse de tomber malade tout au long de sa vie, sa résignation l'amène à user de sarcasme, d'humour noir, seule réaction possible devant le cruel destin. Dans le même chapitre, une référence à l'enfance du personnage sert encore une fois à montrer que le sort avait été jeté très tôt, qu'il ne pouvait échapper à cet épisode où des bouches allaient couvrir son corps, puisque c'est sa propre bouche qui était à l'origine d'une blessure à la gorge, endroit même où plusieurs années plus tard allait apparaître « la bouche d'air » : « En ouvrant la bouche, vous aviez mis le pied dans le fossé. Vous étiez tombé. Et le bout de branche arrachée à un arbre mort [...] était entré dans votre bouche. Le poids de votre corps [...] avait alors précipité l'intérieur de votre gorge contre le bois mort » (p. 84).

Somme toute, le roman *L'homme à qui il poussait des bouches* est assurément une lecture qui vaut le détour, autant pour le lecteur qui s'intéresse au fantastique que pour le lecteur sensible aux jeux qu'offrent les procédés narratologiques. Il faut voir à quel point ce sont vraiment ces procédés qui donnent au texte son caractère fantastique et original, puisque l'histoire comme telle s'apparente aux motifs qu'ont déjà explorés les fantastiqueurs depuis l'apparition du genre, au XVIIIe siècle. Même si, selon la définition rigide que donne Todorov du fantastique, il devient possible, dans la seconde moitié du texte, de contester son appartenance totale à ce genre, il reste que l'atmosphère dans laquelle baigne le personnage central est maintenue étrange, mystérieuse, et que c'est le traitement que fait l'auteur des notions de point de vue, de personne et de temps de la narration qui contribue à préserver chez le lecteur ce malaise dont s'affranchit, peu à peu, vers la fin, le protagoniste ; car chose certaine, le roman de Pelletier se termine de manière à entretenir le doute, doute sur les événements et sur la façon dont a été conçu le document écrit que le personnage remet à sa compagne. En effet, la finale du récit montre les deux amoureux s'enlaçant, la femme découvrant une fleur chez elle que l'homme jure, en riant, ne pas s'être procurée, ne jamais avoir vue. Serait-ce l'annonce d'un nouveau phénomène ? Est-il normal que le personnage trouve drôle que des vestiges de sa bouche barbelée refassent surface au moment où il embrasse sa compagne ? Et que dire du « rire que vous sentiriez alors monter en vous » (p. 103), pendant le baiser ? Voilà qui impose au lecteur de repenser à l'intervalle qui sépare la prise de possession du texte par la femme et tout ce qui se déroule par la suite, et de se torturer en tentant d'y trouver une explication rationnelle – en supposant qu'il soit possible de raisonner un texte fantastique aussi tordu.

Notes

1 Jean-Jacques Pelletier, *L'homme à qui il poussait des bouches*, Québec, L'instant même, 1994, 103 p. [voir p. 88].

2 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 43.